

Macek, Václav – Paštěková, Jelena: *DEJINY SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIE*. Martin, Osveta 1997. 635 s.

Dejiny slovenskej kinematografie autorskej dvojice Václav Macek a Jelena Paštěková zachytávajú v historickom priereze celú oblasť domácej filmovej kultúry na Slovensku so všetkými jej konštitutívnymi prvkami – od technických, legislatívnych a inštitucionálnych podmienok výroby a distribúcie filmov, cez spoločensko-historický kontext, až po samotnú filmovú – hranú, dokumentárnu i animovanú – tvorbu konkrétnych osobností a jej mediálnu, politickú i divácku recepciu, vrátane rozvoja filmového myslenia prostredníctvom vzdelávacích inštitúcií a filmovovedných publikácií. Cieľom takéhoto širokého záberu je poskytnúť plastický obraz dejín filmovej činnosti a jej organizácie, postihnúť vnútornú kontinuitu vývinu kinematografie na Slovensku.

Táto grandiózna 635-stranová práca je nepochybne fundamentálnym referenčným dielom z oblasti slovenského filmu. Jeho výnimočná hodnota spočíva predovšetkým v poctivej a obrovskej heuristickej práci – v opieraní sa o archívne materiály a v ich usúvzťažnení s filmovou tvorbou. Pramene, ktoré autori s obdivuhodnou dôkladnosťou zozbierali a naštudovali, s presvedčivou elokvenciou odкрývajú pozadie slovenskej filmovej tvorby a jej podmienky.

Dokumentáciu, s ktorou autori pracovali, tvoril často materiál priam politického charakteru; film ako technicky, inštitucionálne a organizačne náročné umenie, podmienené vždy nemalou sumou peňazí (a v prípade dejín slovenského filmu takmer vždy sumou „štátnych“ peňazí, t. j. so všetkými dôsledkami štátno-politickej manipulácie), a navyše umenie masového dosahu (a preto prostriedok politickej propagandy), sa na Slovensku roz-

výjal v značnej závislosti od štátno-politického dozoru: ak sa aj vo filmovej tvorbe podarili „úlety“ alebo vyklížnutia z ideologickej slučky, predsa sa zväčša napokon „zhora“ podarilo pretrhnúť aspoň jeden článok komunikačného reťazca (dvojročné odklady nakrúcania Solanovho filmu *Boxer a smrť*, Uhrov *Organ*, Hanákove a Jakubiskove filmy v trezoroch a pod.) a preťať kontinuitu aspoň v recepcii filmov (o nerealizovaných dielach sa, napokon, nehovorí takmer vôbec). Autori publikácie priamo v hlavnom texte alebo v poznámkach odкрývajú nitky, za ktoré sa ťahalo, aj bábkovodičov (hoci autora pod pseudonymom Peter Bal, ktorý roku 1979 odstrelil v Pravde Jakubiska, sa s určitosťou nepodarilo identifikovať dodnes); a je to čítanie, z ktorého človeku neraz chodí mráz po chrbte. Ved' už napríklad roku 1948 komunistom aj tie najheroickejšie dejinné okamihy (1848, 1944) boli podozrivé a nežiaduce a ešte o pár rokov neskôr chceli aj scenár *Jánošíka* konzultovať v Sovietskom zväze! Nehovoriac už o filmoch, ku ktorým sa ex post museli robiť ideologické dokrútky. Tu sa už vynára otázka, nakoľko boli mnohé cenzúrne zásahy „nadpracou“ hlupákov – ale aj na toto dáva Paštěkovej a Macekovej kniha jasnú odpoveď: ak to umožňoval systém, dalo sa ísť do extrémov. A to takpovediac v oboch smeroch: lebo aj koncept filmu ako individuálneho sebvýjadrenia (ktorý vo vtedajšom kontexte slovenskej kinematografie 60. rokov môžeme brať ako extrém) sa mohol začať presadzovať až po uvoľnení „zhora“. Desivé. A dnes už tuším (dúfam!) nepredstaviteľné. Tieto dejiny sa miestami čítajú ako správa z väzenia. Zázrak, že v tej ideologickej mašinérii vzniklo vôbec aspoň pár dobrých filmov.

„Nie sme takí hlúpi ako naše filmy“, tvrdil začiatkom 60. rokov režisér Stanislav Barabáš, a doba mu, našťastie, dala za pravdu;

ale už vôbec fakt, že takúto vetu vyslovil, vrhá nelichotivé svetlo prinajmenšom na minulosť slovenského filmu.

Ale bolo by nespravodlivé čítať túto knihu len ako svedectvo o politike. Paštékovej a Macekova práca je aj o poetike – a tam popri vlastných výskumoch syntetizuje aj poznatky, ku ktorým sa už pred niekoľkými rokmi v rámci spoločných grantových úloh dopracoval širší team filmových vedcov. V knihe J. Paštékovej a V. Maceka treba oceniť pregnantné charakteristiky poetiky niektorých režisérov a filmov, ako aj úsilie poetologicky odlíšiť tvorbu najvyhranenejších filmových umelcov (Plicka, Bielik, Uher, Solan, Holý, Grečner, Jakubisko, Barabáš, Havetta, Hanák, Trančík, Luther...). Z dvoch protichodných prúdov „modernistov“, a „tradicionalistov“ ich väčšmi zaujíma tvorba „modernistov“, ktorá v niektorých prípadoch nadviazala na trendy a podnety svetovej kinematografie, pričom naopak osobnosti „totálne neschopných amatérov“ typu Filan a pod. dostávajú dobre na frak v podobe občas i „spakrukých“ žurnalizmov. (Hoci na obranu autorov musím povedať, že takýto postoj dobre chápem.)

Tu sa však aj ukazuje, že tzv. objektívnosť, na ktorú sa autori (opatrne) odvolávajú v úvode knihy, je pre nich samých často neudržateľná, že je pritesným rámcom, ktorý napokon neraz sami rôznym spôsobom prekračujú, najmä v komentároch k najnovším dejinám. Nejde o to, že by v záujme akejsi vyššej, neutrálnej objektívnosti mali podrobne písať aj o tom najposlednejšom, najmizernejšom filme; ide o to, že to, čo by sme „objektívne“ označili napríklad za „chlapské“, „hrdinské“, „určené pre masu“, môžeme z iného aspektu (rodového, antropologického, psychoanalytického, dekonštrukcie...) odkryť ako obraz, ktorý generuje a udržiava rôzne národné mýty, ako tradovaný archetyp, ktorý produkuje stereotypy myslenia a podobne. Myslím tým napríklad tvorbu takého Paľa Bielika alebo v inom zmysle aj Karola Plicku, ktorá by si dnes už

vyžadovala aj prehodnotenie alebo aspoň pohľad z iného konca. Autori veľkých *Dejín slovenskej kinematografie* však vytvorili historiografické dielo, ktoré sa usiluje postihnúť fenomén slovenskej filmovej tvorby ako široké kontinuum. V budúcnosti pôjde o to, aby sa okolo tohto kontinua rozvinula sieť ďalších, čiastkových súvislostí – aby sa skúmalo, čo implikoval povedzme bielikovský „chlapský“ heroizmus, na aké podobné rodové a národné stereotypy sa viazala (pseudo)baladická ťapákovčina, ako ich kto potom spochybnil (tieto aspekty ponúkajú priamo autori, keď – len v poznámkach – píš o Trančíkovej *Inej láske* ako o filme, ktorý „rozvracia pseudomýtus tzv. chlpskosti“). Inou hodenou rukavicou by bola otázka, ako (a či vôbec) sa slovenský film vyrovnával s dejinnou sebareflexiou, nakoľko kriticky reflektoval osudy svojho spoločenstva. Lebo akokoľvek oceňujeme, že autori do kontextu slovenskej kinematografie zaradili aj barrandovský film *Obchod na Korze*, predsa by sa bolo žiadalo jednou vetou explicitne povedať, že je to asi jediný film slovenských tvorcov (Kadár, Kroner etc.), ktorý reflektoval židovský osud a obdobie slovenského štátu (veď, ako práve čítame v novinách, dokumentárny film o Tisovi nakrútil teraz, 1998!, Dušan Trančík takisto v Čechách a pre Českú televíziu!). Židovská otázka a dobový postoj radových občanov voči holocaustu i vôbec kontroverzný fenomén slovenského štátu je u nás mimo vedeckých komunít dodnes tabu. Takže zmienka o *Obchode na Korze* sa, pochopiteľne, inak vníma v týchto veľkých dejinách *faktov*, a celkom inak by pôsobila v kontexte *otázok* už spomínanej dejinnej sebareflexie – tam by sme v slovenskej kinematografii asi našli najväčšie manká. (To by napokon tiež ukázalo dobrý obraz o slovenskej kinematografii: povedať, čo všetko nemá.)

Predkladaný syntetický pohľad na dejiny slovenskej kinematografie je veľmi poučný aj v tom, že vyvoláva otázky o tom, čím „nie je“ a čo v ňom „nie je“; čítajúc začíname uvažo-

vať o tom, čo ešte „ostáva“, čo sa otvára, kde sú tie medzery a štrbiny, ktoré umožňujú iné pohľady a kde tieto iné pohľady môžu odhaliť viac. Toto dielo inšpiruje k ďalším úvahám a ďalším analýzám, ako keď si po dlhom čase konečne urobíte poriadok v knižnici a zistíte, že niektoré knihy, ktoré už dávno poznáte, by ste si mali prečítať ešte raz a v inom poradí. (Stále sa mi vracia otázka už spomínanej mytológie slovenského filmu: napr. ako do nej zapadá alebo v nej na inej úrovni pokračuje aj Šulík svojou *Záhradou* – lebo aj to je akási mytológia o čistom, nenarušenom a vnútri hlboko filozofickom a humánnom svete vidieka. O inom žánri slovenského filmu to kedysi presne vystihla A. Kalinová: „Vraždíme kultivovanejšie.“ Hoci, povedzme, skvostné situácie otca so synom v *Záhrade* sú pre mňa jedny z najnádhernejších v slovenskom filme vôbec.)

A ešte jedna osobná vec: tieto dejiny človeka mimovoľne chce čítať aj ako „svoje“, alebo ich aspoň porovnáva s tým, čo by sa vyskytlo v jeho/jej dejinách: v „mojich dejinách“ by sa asi vyskytol aj Lutherov trojdielny televízny film *Chlapec do náručia* z polovice 80. rokov – aj po rokoch si naň spomínam ako na sugestívny, a pritom nevtieravý obraz prázdnych, nenaplnených a frustrovaných životov, a do toho elektrizujúci Ady Hajdu ako mladík, ktorý strašne chce žiť, hodený do beznádejne nehybnej Bratislavy... Možno by som dnes, po opätovnom videí, zmenila názor, ktovie. Možno však takéto zážitky tvoria inú vrstvu dejín slovenského filmu, ktorá by sa dala zhrnúť do akejsi *oral history*. Do tej by potom iste patrili aj bratislavské nočné polotajné projekcie vo Vේčku, alebo televízne projekcie vo Hviezde, ba dokonca v tzv. Mozartovom dome – vtedy sídle komunistov (VUML, a či čo), kde si vraj koncom 80. rokov premietali zakázané české a slovenské filmy... Alebo vôbec fenomén tzv. Filmo-

vého klubu v dnešnom Charlie's... Alebo cenzúra poslucháčov dokumentaristiky na VŠMU...

Ale to už som sa priveľmi vzdialila od predmetného diela, hoci, opakujem: to, že inšpiruje k takýmto úvahám, chápem ako jeho prednosti. Popri celkovom syntetizujúcom pohľade oceňujem, že autori sa v knihe zmienili aj o niekoľkých vyhranených, aj keď nie vždy dôsledne realizovaných umeleckých *konceptoch* a programoch režisérov (Grečnerova orientácia na subjekt a pod.), a niekde aj o nerealizovaných plánoch a túžbach (Uhrov sen urobiť film o Tisovi): mapa slovenskej kinematografie, aj s túžbami a snami jej popredných tvorcov, je takto rozhodne plastickejšia („Najkrajšie filmy sú tie nenakrútené?“). Výhrady možno mať voči nevyváženosti niektorých osobných hesiel (napr. Jakubisko tu vychádza ako miláčik filmových teoretikov, keď sa na rozdiel od ostatných tvorcov detailne spomína celý jeho profesionálny background); aspoň po jednej informatívnej vete by si boli žiadali dokumenty *Tri tony šťastia* či *Prišiel k nám Old Shatterhand* (spomínajú sa, ale čitateľ sa nedozvie, prečo); úplne chýba zmienka o amatérskom filme, aj o publikácii *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*; a teoretikovi Petrovi Mihálikovi by sa bolo dalo venovať celé heslo; kalendárium na konci knihy je čudne chaotické, a ..., a..., a... Osobitnú kapitolu výhrad by tvorili grafické nedostatky a chyby (tučné písmená, popisky, fotografie, verzály, číslovanie strán...). Inou, vážnejšou otázkou, ktorú toto dielo otvára, je otázka „slovenskosti“: najmä v 90. rokoch sa ukazuje, že táto kategória je nezmyselná, lebo vytvára umelé hranice, ktoré filmová tvorba ani trochu nerešpektuje (takmer všetci „slovenskí“ režiséri nakrúcajú v Čechách, a vôbec fenomén Fenič a FEBIO atď.). V tomto zmysle aj Macekove a Paštékovej *Dejiny slovenskej kinematografie* tvoria dôležitý medzník, po ktorom asi prídu celkom iné dejiny.

Jana Wild